

# Mateusz Borowski

## WIDZIEĆ PRZEZ ŚCIANY SCHOWKA. O STRATEGIACH PODWÓJNEGO KODO- WANIA W DRAMATACH NOËLA COWARDA

„Noël Coward zajmuje niejasne miejsce w historii brytyjskiego i amerykańskiego teatru *queer*” – w taki sposób Alan Sinfield rozpoczyna rozdział poświęcony twórczości brytyjskiego dramaturga w swojej książce o dwudziestowiecznym dramacie gejowskim i lesbijskim (Sinfield 1998: 98). Spory krytyków, którzy od czasu powstania *queer studies* zajmują się rekonstrukcją kanonu gejowskiego dramatu, wynikają przede wszystkim z faktu, iż o motywach homoseksualnych w dramatach Cowarda zaczęto mówić dopiero po jego śmierci i głównie w kontekście ujawnianych stopniowo szczegółów biograficznych dotyczących jego orientacji seksualnej. Za życia, a więc w czasach, kiedy nad homoseksualizmem ciążyło tabu milczenia, był on ulubieńcem szerokiej publiczności teatralnej i od chwili premiery sztuki *The Vortex* (Wir) w 1924 roku jego twórczość święciła triumfy na scenach londyńskiego West Endu i nowojorskiego Broadwayu. Krytycy i koledzy po piórze nigdy nie traktowali go jako reprezentanta wysokiej sztuki, zarzucając mu tradycjonalizm formy, fascynację splotoną psychoanalizą i brak zaangażowania politycznego. Coward zdołał jednak zgromadzić wokół siebie wierną publiczność i stworzyć wizerunek, który w latach międzywojennych był powszechnie rozpoznawany i naśladowany przez tak ogromne rzesze fanów, że w tych latach mówiono wręcz o modzie zwanej „noelizmem”. Zdjęcia Cowarda w jedwabnym szlafroku z filiżanką kawy i papierosem stały się symbolem szykownej dekadencji lat dwudziestych, a jego nazwisko zagwarantowało sukces niezliczonej ilości kampanii reklamowych, od żyletek po dalekookreślony statek *Queen Elizabeth II* (Gray 1987: 1-16).

Popularność Cowarda osłabła nieco po wojnie, kiedy skończyła się era wielkich gwiazd, a w brytyjskim teatrze pojawiła się fala „młodych gniewnych”, którzy w poszukiwaniu tematów zwrócili się w stronę niższych klas społecznych. Komedia z wyższych sfer wyszła z mody, zaś Coward, który nie umiał pogodzić się z nowymi obyczajami i trwał uparcie przy swoim przedwojennym stylu, nie przyciągał już do teatru

tlumów młodej publiczności. W krytycznych opracowaniach dramatu brytyjskiego jego nazwisko – marginalizowane jako synonim popularnego, lecz niezbyt wyszukanego teatru bulwarowego – wyłoniło się jednak ponownie w ostatnich latach, w kontekście rozwijających się badań gejowskich i lesbijskich. Twórczość Cowarda włącza się obecnie w nurt rewizji mainstreamowego kanonu i poszukiwań zatartych dowodów działalności, zepchniętych na margines życia społecznego, mniejszości seksualnych. Coward stanął więc w jednym rzędzie z Oscarem Wildem, Terencem Rattiganem i Tennessee Williamsem, jako jeden z najistotniejszych dramatopisarzy gejowskich pierwszej połowy XX wieku.

I podobnie jak w przypadku feministycznych czy postkolonialnych prób przepisywania kanonu, również i krytycy gejowscy analizujący twórczość Cowarda natknęli się na poważne problemy. Wyniknęły one przede wszystkim z faktu, że za życia autor *The Vortex* – dbając o nieskazitelność swego publicznego wizerunku – nigdy nie poruszał publicznie tematu własnej orientacji seksualnej. W jego pamiętnikach i autobiografiach niewiele jest śladów zainteresowania problemami społecznego postrzegania homoseksualizmu. W poczet twórców gejowskich zaliczono Cowarda dopiero po jego śmierci, przede wszystkim na podstawie informacji ujawnionych przez przyjaciół i biografów. Trudność sprawia więc już samo oddzielenie prawdy od plotek i odnalezienie w niezliczonych relacjach i zapisach pewnego gruntu, na którym można by oprzeć nowe odczytania. A problem to o tyle istotny, że stałym motywem pojawiającym się w gejowskich reinterpretacjach dramaturgii Cowarda jest właśnie kwestia rozdzwieniu między oficjalnym i prywatnym życiem dramatopisarza oraz znaczenia, jakie miała jego twórczość dla publicznego postrzegania homoseksualizmu. Spór o Cowarda dotyczy tego, czy jego dramaty, ze względu na instytucjonalną cenzurę nie poruszające wprost tematyki homoseksualnej, przyczyniały się do spychania mniejszości seksualnych poza obręb dominującego dyskursu, czy też, przeciwnie, ujawniały ich obecność, w granicach jakie były dopuszczane przez ówczesne normy obyczajowe i prawne.

Nic więc dziwnego, że stałym kontekstem pojawiającym się w krytycznych komentarzach jego twórczości jest teoria „epistemologicznego schowka” Eve Kosofsky-Sedgwick, która w swej, wydanej w 1990 roku, książce *Epistemology of the Closet* analizuje mechanizmy, za pomocą których grupy mniejszościowe eliminowane są z przestrzeni publicznej. Kontynuując zapoczątkowaną przez Foucaulta linię analiz związków między wiedzą a władzą, autorka twierdzi, iż to właśnie niewiedza heteroseksualnej większości stanowi oparcie dla władzy nad tymi grupami społecznymi, które mają zostać wykluczone z dominują-

cego dyskursu. Kontrola nad mniejszościami seksualnymi polegała na odebraniu im prawa do publicznej widoczności, by w ten sposób wyprzeć ich istnienie z szerokiej świadomości społecznej (Kosofsky-Sedgwick 1990: 4-7). Jako przykład skuteczności funkcjonowania tego typu mechanizmów podaje Sean O'Connor okres w historii Wielkiej Brytanii pomiędzy procesami Oscara Wilde'a, a dekryminalizacją homoseksualizmu w 1967 roku. Stosunki seksualne między mężczyznami były bowiem w Anglii zakazane prawnie zarówno w miejscach publicznych jak i prywatnych od czasów wprowadzenia w 1885 roku tzw. Poprawki Labouchèra. Jeszcze w 1895 roku, a więc w dziesięć lat po wprowadzeniu Poprawki, Wilde był jednym z nielicznych oskarżonych na mocy tej ustawy. Dopiero po jego skazaniu zaostrzyła się represyjność systemu karnego, który znacznie staranniej zajął się ściganiem i karaniem przestępstw obyczajowych, zaś sama postać Wilde'a napiętnowanego za zniewieśczenie, niemoralność, lenistwo, dekadencję i estetyzm, stała się prototypowym wizerunkiem homoseksualisty godnego potępienia. Kryminalizacji homoseksualizmu towarzyszyło również obłożenie tego tematu swoistym tabu milczenia. Nie tylko nie wypadało mówić o nim głośno w towarzystwie, ale i, co ważniejsze, nie można było prezentować go publicznie, na przykład, na teatralnej scenie. Działająca od 1737 roku instytucja obyczajowej cenzury wymagała, by każda sztuka przed wystawieniem została oficjalnie zatwierdzona przez Lorda Chamberlaina, jednego z wyższych urzędników królewskich. Zniesiona dopiero w 1968 roku, działająca przez ponad trzysta lat cenzura skutecznie eliminowała z teatralnych scen nie tylko erotykę, ale także politykę i religię, dbając tyleż o dobro moralne widzów, co o bezpieczeństwo niskiego poziomu ich wiedzy (O'Connor 1998: 12-22).

Urodzony w rok przed śmiercią Wilde'a Noël Coward rozpoczął jednak swą karierę w okresie umiarkowanego rozluźnienia obyczajów. Artystyczna bohema, która wyłoniła się w okresie międzywojennym, krytycznie odnosiła się do wiktoriańskiego systemu wartości, widząc w nim jedną z przyczyn udziału Anglii w I wojnie światowej. Osłabła wtedy również represyjność prawa wobec homoseksualizmu, który coraz rzadziej stawał się powodem kryminalnych rozpraw (16). Niemniej jednak nadal temat ten nie mógł otwarcie pojawić się w teatrze. Można było jedynie próbować podstępem oszukać cenzora, starając się zakazane treści przekazać w formie kodów czytelnych tylko dla niewielkiej, wtajemniczanej części odbiorców. Gejowskie interpretacje twórczości Cowarda skupiają się więc po części właśnie na poszukiwaniu śladów obecności takich podwójnie zakodowanych informacji, przeznaczonych rzekomo dla szerokiej publiczności, a zawierających drugie dno widocz-

stości (91-92). W ten sposób „dramat schowka” zwraca się jednocześnie do publiczności heteroseksualnej, dając jej poczucie, że może ona z łatwością identyfikować i marginalizować homoseksualistów, jak i do widzów homoseksualnych, sugerując strategię przetrwania w warunkach społecznej opresji.

W *The Vortex* taką podwójną rolę odgrywa w strukturze akcji stereotypowy Pawnie. Jego karykaturalna wręcz postać mogła posłużyć Cowardowi jako argument w sporze z Lordem Chamberlainem na potwierdzenie moralistycznej wymowy sztuki, która w takiej wykładni krytycznie odnosiłaby się do ówczesnej, liberalnej obyczajowości. Natomiast widzowie czytający *The Vortex* jako „dramat schowka” mogliby w tej postaci dostrzec przestrożę przed zbyt wyraźnym, czy nawet nieświadomym manifestowaniem swej seksualności. Zasadność takiego odczytania wydaje się potwierdzać opisywana przez biografów i krytyków Cowarda jego obsesyjna wręcz dbałość o nieskazitelny, publiczny wizerunek. Cecil Beaton w swoich pamiętnikach wspomina rozmowę z 1929 roku, w czasie której Coward pouczał go: „Przyglądaj się sobie [...]. Masz za wąskie rękawy, a twój głos jest za wysoki i zbyt precyzyjny. Nie wolno ci tego robić. To zamyka zbyt wiele drzwi. To niepotrzebnie cię ogranicza [...]. Ja zanim wyjdę z domu, bez litości oceniam swoje odbicie w lustrze, bo nawet sweter polo albo źle dobrany krawat wystawiają człowieka na niebezpieczeństwo” (Lahr 1982: 12). W ten sam sposób Pawnie wystawiony jest na „niebezpieczeństwo” natychmiastowego rozpoznania i zakwalifikowania jako odmieniec – jeden z symptomów upadku obyczajów. Przestroga ta jest jednak zarazem minimalnym potwierdzeniem istnienia „innego” homoseksualizmu, wykraczającego poza ramy stereotypu, ale niemożliwego do zaprezentowania na teatralnej scenie. W podobny sposób opisuje Fabio Cleto funkcjonowanie *campu* w latach siedemdziesiątych, jako swoistej strategii przetrwania i identyfikacji w warunkach opresji. Cleto wskazuje na fakt, że tylko pozorna jest sprzeczność między postrzeganiem tej stylizacji jako demonstracji swej orientacji seksualnej a jej rolą w utrzymywaniu odmienności płciowej w epistemologicznym schowku, przez sugerowanie maskujących zachowań. Kontradycji tej można uniknąć jeśli *camp* rozumie się nie jako wyraz esencji homoseksualizmu, ale jako sposób wykorzystania charakterystycznych dla jego poetyki stereotypowych oznak napiętnowanej seksualności do stworzenia dla jej przedstawicieli płaszczyzny grupowej identyfikacji i konsolidacji. Dlatego, jak pisze Cleto, *camp* to „manifestacja dumy z bycia w schowku” (Cleto 1999: 90).

Trudno jednak traktować dramaty Cowarda, szczególnie te z okresu międzywojennego, jako wyraz homoseksualnej tożsamości czy inter-

wencję w sprawie liberalizacji nazbyt represyjnego prawa. Niezbyt przekonująco brzmią też głosy tych krytyków, którzy w jawnie heteroseksualnych bohaterach jego sztuk doszukują się oznak stłumionego homoseksualizmu, lub też, prawem podstawienia, interpretują kobiece postacie żon i kochanek jako portrety zamaskowanych gejów (por. Lahr 1982: 66). Wydaje się raczej, że w dramatach Cowarda sugerowany homoseksualizm bohaterów jest zaledwie jedną z wielu oznak przemian obyczajowych jakie zaszły w Wielkiej Brytanii po I wojnie światowej (por. Sinfield 1999: 61). Pomimo swego przywiązania do Korony Angielskiej, Coward, który wielokrotnie musiał toczyć spory z cenzurą, niechętnie odnosił się do wszelkiego rodzaju strażników moralności, widząc w nich zagrożenie dla swej indywidualności i artystycznej niezależności. Na ile jednak trudno było przekroczyć ograniczenia, jakie nakładała na twórców cenzura, przekonał się po napisaniu w 1926 roku sztuki *Semi-Monde*, która nie prezentowała homoseksualistów jako drugoplanowych typów, ale czyniła z nich równorzędnych bohaterów akcji, wprost poruszając temat nieortodoksyjnych związków erotycznych. Głównie z powodu tej otwartości dramat po raz pierwszy wystawiono dopiero w 1977 roku, w cztery lata po śmierci autora, zaś w druku ukazał się on w 1999 roku, w pełnym wydaniu dzieł Cowarda, opublikowanym z okazji setnej rocznicy jego urodzin. Daty te najlepiej chyba dowodzą trwałości i nienaruszalności zasad, jakie regulowały publiczny dyskurs w chwili napisania *Semi-Monde*. I zapewne z tego też powodu Coward musiał uciekać się do bardziej subtelnych strategii, by wprowadzić na scenę wątki homoseksualne.

Ich obecność w powstałym w 1932 roku dramacie *Design for Living* (*Sposób na życie*) nie budzi dzisiaj wątpliwości większości komentatorów. Jest to chyba jeden z najobszerniej omawianych utworów Cowarda, szczególnie wnikliwie interpretowanych przez krytyków gejowskich. Jedną z ikon gejowskiego dramatu stała się fotografia z premierowego spektaklu w Ethel Barrymore Theatre w Nowym Jorku w 1933 roku, na której Coward wraz z Alfredem Luntem i Lynn Fontanne, grający trójkę głównych bohaterów, leżą razem na kanapie w dość jednoznacznych pozach. Paradoksalny może wydawać się fakt, że sztuki tej brytyjska cenzura nie dopuszczała na londyńskie sceny aż do roku 1939, rzekomo z powodu zbyt otwartej prezentacji tematyki heteroseksualnych związków. Tymczasem współczesne analizy, nie tylko te dokonywane z perspektywy krytyki gejowskiej, wskazują na *Design for Living* jako na „najbardziej queerową sztukę Cowarda”, w której udało mu się na tyle zręcznie ukryć temat homoseksualizmu, że umknął on uwadze cenzora, lecz mógł zostać zauważony przez widzów wprawionych w podwójnej lekturze (Sinfield 1999: 101).

Tym razem jednak Coward wybrał strategię diametralnie inną, niż w wypadku *The Vortex*, gdzie aż nazbyt wyraźna obecność postaci homoseksualnej stwarzała możliwość różnych jej interpretacji. *Design for Living* jest raczej sztandarowym przykładem na opisywaną przez Cluma drugą konstytutywną cechę „dramatu schowka”, jaką jest zaprzeczenie istnienia homoseksualizmu w obrębie „realistycznego” scenicznego obrazu pozateatralnej rzeczywistości, korespondującego z życiowym doświadczeniem szerokiej publiczności (Clum 1992: 88). Nie tyle jednak chodzi o całkowite wykluczenie homoseksualistów poza obręb tego, co widzialne w teatrze, ale raczej takie ich przedstawienie, by tylko niewielka grupa widzów, których codzienne doświadczenie różni się od doświadczenia większości, mogła zidentyfikować określone postacie jako odmieńców. W *Design for Living* losy trójki głównych bohaterów zaprezentowane są właśnie w taki sposób, że naturę łączących ich związków można interpretować w dwojaki sposób.

Główne postacie dramatu to, podobnie jak bohaterowie *The Vortex*, mieszkający w Paryżu angielscy artyści. Gilda jest dekoratorką wnętrz, Otto – malarzem, a Leo – dramatopisarzem. W jednej z początkowych kwestii dramatu Gilda mówi, że nie żyją zgodnie z powszechnie przyjętymi zasadami. Tworzą trójkąt, którego równowaga zostaje zachwiana, kiedy pod nieobecność Otto, Gilda i Leo spędzają ze sobą noc. Gdy prawda wychodzi na jaw, Otto odchodzi, a Gilda i Leo przeprowadzają się razem do Londynu. Półtora roku później ich przyjaciel powraca do Anglii i ponownie nawiązuje romans z Gildą. Kiedy jednak spotyka się z Leo, Gilda ucieka od nich obu, wychodząc za mąż za poważnego i odpowiedzialnego Ernesta, z którym wyjeżdża do Nowego Jorku. Po dwóch latach spokojnego, lecz nudnego życia u boku męża dawni kochankowie odnajdują ją w bogato urządzonej nowojorskim apartamencie. Spotkanie z Leo i Otto przywraca Gildzie pamięć o dawnym, nieskrępowanym konwencjami życiu. Decyduje się odejść od Ernesta, by pozostać w związku z dwoma mężczyznami. Sztukę kończy obraz symbolizujący ponowne połączenie trójki bohaterów, którzy leżąc razem na kanapie, salwami śmiechu żegnają opuszczającego dom Ernesta.

Oczywiście elementem, który przyciąga uwagę krytyków gejowskich jest nie tyle wątek romantycznych przygód Gildy, co rodzaj związku, jaki łączy Leo i Otto. Ich relacja jest bowiem przedstawiona na tyle dwuznacznie, że trudno w tekście dramatu znaleźć definitywne dowody ich homoseksualizmu. Z rozmowy Ernesta z Gildą wynika, że obaj mężczyźni znali się wcześniej, zanim ona wkroczyła w ich życie, lecz sposób, w jaki mówią oni o Otto i Leo może sugerować zarówno męską przyjaźń, jak i homoseksualną relację:

ERNEST: Otto i Leo poznali się wcześniej.

GILDA: Tak, tak, tak, tak – Wiem o tym wszystkim! A ja się pojawiłam i wszystko zepsułam (Coward 1999: 12).

Podobnie nie sposób jednoznacznie zinterpretować kwestię Leo, który w rozmowie z Otto mówi o uczuciu, jakie ich kiedyś łączyło, ale okazało się niedostatecznie głębokie, by przetrwać ich spotkanie z Gildą. Po chwili dodaje: „Czy naprawdę myślisz, że mógłbym jeszcze traktować cię jak prawdziwego przyjaciela?” (89). Za niepodważalny dowód homoseksualnej miłości nie można chyba wziąć nawet tak, zdawałoby się, jawnej deklaracji, jak wypowiedź Leo: „Właściwie fakty są tak oczywiste: Ja kocham ciebie. Ty kochasz mnie. Ty kochasz Otto. Ja kocham Otto. Otto kocha ciebie. Otto kocha mnie.” (21). Bezpieczna dwuznaczność słów: „przyjaciół” i „kochać” powoduje, że widzowie mogą przypisywać im takie znaczenie, jakie będzie bardziej odpowiadało ich obrazowi rzeczywistości i lepiej będzie się wpisywało w rekonstruowaną przez nich wersję losów bohaterów. Otwarta pozostaje również kwestia scenicznej interpretacji dramatu, która, zgodnie z wizją reżysera, może narzucić określoną interpretację tekstu wypowiedzianego przez aktorów. Dlatego ostatnia z przytoczonych powyżej kwestii wcale nie jest, jak chce tego Sean O’Connor, zupełnie jednoznaczną deklaracją homoseksualnej miłości. To dopiero jedna ze współczesnych inscenizacji, o której pisze O’Connor i w której Otto i Leo całują się na scenie, przypieczętowała ten związek jako jednoznacznie erotyczny (O’Connor 1998: 8).

I chyba również nie w pełni można się zgodzić z Clumem, który analizując *Design for Living*, pisze o podpowiedziach „zakopanych” w tekście dramatu i czekających na wnikliwego interpretatora. Celem Cowarda nie było, jak się zdaje, ukrycie w wypowiedziach bohaterów niezbitych dowodów na homoseksualny związek Leo i Otto tak, by uważny widz mógł poznać prawdę o bohaterach dramatu. Przeciwnie – informacyjne luki i niedomówienia dotyczące związku tych postaci są na tyle szerokie, że pozwalają na rozbieżne, lecz jednakowo spójne interpretacje, zależne od tego kto i w jakich okolicznościach będzie czytał lub oglądał sztukę. Na dodatek Coward w taki sposób konstruuje akcję *Design for Living*, by wątek związku Leo i Otto nie wysuwał się na pierwszy plan. W centrum scenicznych wydarzeń stoi bowiem Gilda, a widzowie skupiają się przede wszystkim na losach jej romansów z Leo i Otto oraz małżeństwa z Ernestem. Jak nie bez racji przekonuje Alan Sinfield, trójka głównych bohaterów funkcjonuje w strukturze akcji jako realizacja kulturowego wzorca męskiej przyjaźni, wzmocnionej miłością do tej samej kobiety. Wzorec ten opiera się oczywiście na wy-

kluczeniu jakiejkolwiek homoerotycznej relacji między oboma mężczyznami. Posługując się tym schematem jako kluczem do interpretacji natury związku Leo z Otto, postąpi się raczej tak, jak krytyk Herbert Farjeon, który po premierze sztuki w 1939 roku nie dostrzegł w niej żadnych podtekstów homoseksualnych. Wskazywał natomiast na jej niespójną konstrukcję. W drugim akcie obaj bohaterowie manifestują głęboką przyjaźń i przywiązanie, choć w pierwszym akcie byli wobec siebie wrogo nastawieni, co przecież nie zgadza się z powszechnie przyjętym kulturowym modelem męskiej przyjaźni (Sinfield 1998: 102).

Oczywiście nic nie stało na przeszkodzie, by dostrzec ów homoseksualny wątek w dramacie Cowarda. Należało jedynie w odpowiedni sposób zinterpretować zachowanie bohaterów i ich wypowiedzi oraz wypełnić inną treścią te miejsca, które autor celowo pozostawił niedookreślone. Wypełnić poprzez odniesienie ich do własnego doświadczenia, innego niż doświadczenie heteroseksualnej większości. W ten sposób *Design for Living* stanowi przykład na owo przesunięcie w społecznym statusie homoseksualizmu, o jakim Clum pisze w odniesieniu do dramatu i teatru lat trzydziestych dwudziestego wieku. „Homoseksualizm – twierdzi Clum – z milczącego i niewidzialnego stał się niewypowiadalny i niepokazywalny. Wyzwaniem dla teatru stało się sugerowanie go i wskazywanie na niego, ale bez ujawniania istnienia tego zakazanego tematu [...]. Mógł go dostrzec ten kto chciał go zobaczyć, przede wszystkim homoseksualiści” (Clum 1992: 89). Struktura dramatyczna jaką posłużył się Coward w *Design for Living* zawdzięcza swą plastyczność przede wszystkim umiejętnemu wykorzystaniu mechanizmu referencji, za pomocą którego teatralni widzowie czerpią wiedzę o bohaterach oglądanego przedstawienia odwołując się do swych pozateatralnych doświadczeń. I, paradoksalnie, umożliwiając odbiorcom samodzielne uzupełnienie brakujących informacji, dramat ten, odwołując się do osobistych doświadczeń widzów, pozwalał im silniej uwierzytelnić „prawdziwość” losów bohaterów. Zapewne w ten sposób mógł homoseksualistom powiedzieć o nich samych więcej niż udaloby się to poprzez bezpośrednią i mniej zawoalowaną prezentację.

Być może dlatego też z trudem przyszło Cowardowi pogodzić się z nadejściem teatralnej Nowej Fali, która, mimo wciąż funkcjonującego aż do 1968 roku aparatu obyczajowej cenzury, w bardziej otwarty sposób poruszała drażliwe społecznie tematy. Autor *The Vortex* zarzucał młodym twórcom zarówno wiele uchybień warsztatowych jak i polityczne rezonerstwo, ale nade wszystko brak szacunku dla publiczności. „Według mnie jedną z głównych przewin autorów Nowej Fali jest ich pogardliwy stosunek do wymagań przeciętnej publiczności. Trzeba zawsze mieć wzgląd na publiczność. Trzeba traktować ją z taktem i kurtuazją”



napominał na łamach „Sunday Timesa” w 1961 roku. To właśnie dzięki temu niezwykle wyczuleniu na oczekiwania publiczności zdołał Coward przez tak długi czas utrzymać swą pozycję niekwestionowanej gwiazdy mainstreamowych scen West Endu i Broadwayu. Ta sama wrażliwość na reakcje widowni pozwalała mu czasem mówić, czy raczej znaczyć milczeniem, o sprawach, które w żaden inny sposób nie mogły zaistnieć w sferze publicznej. Sam Coward powiedział iż nie lubi propagandy, chyba, że jest tak doskonale ukryta, iż staje się rozrywką (Lahr 1982: 103). I, jak można się pewnie domyślać, odnosił się przede wszystkim do własnej twórczości.

## Bibliografia

- Cleto, Fabio (1999): *Camp. Queer Aesthetics and The Performing Subject: A Reader*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Clum, John M. (1992): *Acting Gay. Male Homosexuality in Modern Drama*, New York: Columbia University Press.
- Coward, Noël (1979): *Plays: One*, London: Methuen.
- Coward, Noël (1999): *Collected Plays: Three*, London: Methuen.
- Gray, Frances (1987): *Noël Coward*, London: Macmillan.
- Kosofsky-Sedgwick, Eve (1990): *Epistemology of the Closet*, Berkeley: University of California Press.
- Lahr, John (1982): *Coward. The Playwright*, London: Methuen.
- O'Connor, Sean (1998): *Straight Acting. Popular Gay Drama from Wilde to Rattigan*, London and Washington: Cassell.
- Sinfield, Alan (1999): *Out on Stage. Lesbian and Gay Theatre in the Twentieth Century*, New Haven: Yale University Press.